

Teatro Experimental en Serio

por
ROSA
RODRIGUEZ
LAUBERTRAND

EN EL OFF-CORRIENTES o, mejor dicho, en el off-off-Corrientes, hay un mundo de pequeños teatros —muchos de ellos en subsuelos—, adonde va un público muy especial constituido, en parte, por "buscadores" de buen teatro y, en parte, por snobs que creen que todo lo que se da en estas pequeñas salas semiocultas debe necesariamente verse. Allí, se suelen ofrecer dos o tres espectáculos, en diferentes horarios, procurando aprovechar al máximo la poca capacidad del teatro o la muchas veces poca asistencia de público.

En estos recintos subterráneos —o no— prueban su suerte infinidad de grupos teatrales, en su mayoría constituidos por gente muy joven y poco conocida. Al ir a verlos, puede Ud. caer entre mistificadores, entre ingenuos o entre serios profesionales, a pesar de su juventud. Los primeros son los que, apoyándose en lo que está tan de moda, tratan a toda costa de impresionar al público con alardes de crueldad, torsos desnudos y malas palabras colocadas sin ton ni son. Ingenuos son los que, con la cabeza muy llena de lecturas —sólo lecturas— de libros y artículos sobre Living Theatre, Grotowski, Artaud, etc., creen poder seguir sus pasos partiendo de una simple copia del aspecto formal de la expresión

de estos exponentes del teatro moderno. Entre los terceros, figuran aquellos que, con una base muy sólida de estudio, alguna experiencia y un amor profundo por su profesión, ofrecen al público el producto de investigaciones y búsquedas de una nueva manera de sentir y de expresar en el teatro o —mejor aún— de un rescate de la raíz de lo teatral, procurando recuperar el sentido de la ceremonia dramática para ellos mismos y también para el espectador.

LOS HIPOCONDRICOS

A la última categoría citada pertenece, sin lugar a dudas, el Centro Dramático Buenos Aires, cuyo director —Renzo Casali— y tres de sus actores —Liliana Duca, Antonio Llopis, Héctor Sajón— han sido los responsables de una pieza que vimos en junio en una salita de la calle Suipacha. Esa obra se llama **Los hipocóndricos**, su autor es el mismo Casali y ya ha bajado de cartel. No es nuestra intención hacer una crítica de la misma, simplemente queremos decir que entonces nos impresionó muchísimo su intensidad dramática y la profunda compenetración y convicción de los actores que parecían estar viviendo un drama sólo para ellos y a pesar de ellos mismos. Esto, tras lo cual estaba el hábil manejo de su director, hizo que siguiéramos el desarrollo de la acción con la atención fija en ella desde el principio hasta el fin. Sin embargo, los hechos en sí no eran fáciles de comprender: un esquizofrénico, su mujer y un abogado se debatían en una extraña ceremonia en que los veíamos amar y odiar, humillar y humillarse, enfrentarse y unirse en escenas tiernas, alucinadas o violentas. En ese momento, sólo pudimos sentir intensamente y emocionarnos con la emoción profunda que agitaba a los personajes. Al salir del teatro, cuando la mente pudo funcionar más libremente, aventuramos una explicación: búsqueda de la felicidad, tentativa de superación de la propia mediocridad...

La poca duración de la obra en cartel nos sorprendió en la imposibilidad de hablar de ella mientras era actualidad. Pero, en realidad, no fue la pieza en sí la que centró nuestra atención sino el sentimiento de haber estado ante una manera particu-



Otro actor
del Centro
Dramático
Buenos Aires,
en el
momento de
un ejercicio.

lar de expresar y de sentir en un escenario y ante el trabajo serio de un grupo que en el futuro podrá brindarnos algo aún más valioso y más depurado. Por eso nos acercamos a un viejo club del barrio de Constitución donde Casali imparte sus clases (se trata de un teatro-escuela) y donde el grupo prepara otro espectáculo para el año próximo.

CENTRO DRAMATICO BUENOS AIRES EN PLENA TAREA

Es de noche, en un enorme salón del primer piso del Centro Leonés, con paredes despintadas y goteras en el techo. El grupo acaba de reunirse: sentados sobre un largo banco de cemento, contra la pared, jóvenes de ambos sexos cuya edad promedio es de unos 23 ó 24 años y entre los que figura Liliana Duca, la mujer de Casali, esperan que éste (31 años, cara de niño) dé comienzo a uno de los ejercicios de teatro de cada noche. Contra la pared opuesta a la del banco donde están los jóvenes, a unos cuatro metros, Casali ha colocado una silla.

—A ver... vos.

Ha señalado a uno de los actores, un muchacho de unos 28 años, a quien desde ahora llamaremos X. Este se sienta en la silla, de cara a sus compañeros, cierra los ojos y comienza a relajarse. Casali, de pie detrás de él, espera a que éste se concentre totalmente y también a que se callen los demás, que están haciendo bromas sobre los abundantes rizos que le caen a X sobre la frente.

Se ha hecho un silencio total que no será turbado hasta el fin del ejercicio. Sólo se oye una gota sonora que cae desde el techo en un vaso de plástico.

—¿Cuál es el momento de la muerte de tu padre que más recordás?

Es Casali quien acaba de preguntar. X lo escucha, siempre con los ojos cerrados, y permanece estático. Ouidando no hacer ruido, Casali toma una silla y se sienta frente al muchacho que queda sin moverse durante unos diez minutos. Minutos durante los cuales todos se preguntan qué ocurre, qué impide que X entre en acción. Porque es evidente que eso es lo que se espera de él. Pero, poco a poco, comienza a moverse, se inclina lentamente hacia adelante, vuelve hacia arriba la palma de la mano derecha. Unos minutos después, coloca sobre ésta la otra mano, como reteniendo algo. A partir de ese momento, vuelve a la inercia. Entonces, el director, siempre procurando no sacarlo de su especie de éxtasis, quita el vaso que recibe la gota acompasada que cae del techo; vuelve a colocarse detrás del que está sen-

Cora
Herrendorff,
una actriz
del Centro
Dramático
Buenos Aires,
en la
realización
de un
ejercicio.



tado, aproxima la mano a su espalda y, sin tocarla, la retira abierta hacia atrás. Entonces, por primera vez en muchos minutos, vemos a X moverse siguiendo el movimiento de la mano de Casali. Luego, siempre con la ayuda de su mano extendida, hará que X mueva un poco sus manos aunque sin cambiar mucho la posición inicial. Liliana Duca ha estado tomando nota de las reacciones observadas.

Cuando han transcurrido unos veinte minutos del comienzo del ejercicio, Casali toca el hombro del actor y éste abre los ojos. X comienza a explicar lo que le ha ocurrido. La posición de las manos respondía a una imagen: la del momento de la agonía de su padre, cuando él retenía su mano descarnada y huidiza. "Por más esfuerzo que hacía —explica—, no lograba ver nada más, no lograba llegar a la imagen de la cara de mi padre". Y justifica su resistencia a la expresión confesando que, durante la agonía de su padre, no se sintió realmente apenado, pero procuro hacer creer que lo estaba, actuó su pena. En el momento presente, hubiera tenido que reconocer esa falsedad y esa actuación. Eso fue lo que le impidió la libre expresión.

Luego, ante la urgente necesidad de aclaración de los hechos presenciados, Casali nos explica que la finalidad de este tipo de ejercicio es la visualización de imágenes y sensaciones que el actor extrae de sus propias vivencias. Los ejercicios se continúan hasta llegar a vencer la resistencia y lograr lo que ellos llaman un "concreto", es decir, imagen y sensación que lleva a la acción sin que intervenga

la voluntad. El actor actuará entonces por reflejo, de la misma manera que nosotros, de pronto, al cruzar una calle y ante el peligro de ser atropellados por un coche, saltamos hacia el otro lado sin haber tenido ni tiempo ni necesidad de meditarlo antes. Ese concreto podrá ser aprovechado en la pieza que están preparando. Ahora se explica la intensidad y la convicción observadas en el juego escénico de los actores.

En este tipo de ejercicios, la imaginación tiene un rol primordial. "Sin ella el sentimiento no existe", dice Casali. Sus personajes, desde el escenario, pueden llegar al sentimiento del espectador porque trabajan con el sentimiento que verdaderamente han experimentado en algún momento de sus vidas.

Interrogado Casali acerca de la influencia de sus manos sobre los movimientos de X, nos contesta: "Esas son «energías», una fuerza que todos tenemos y que yo utilizo para ayudar a una mayor concentración o a una desconcentración cuando el actor se escapa del tema". También aclara que el efecto de esas energías es posible porque él se concentra en lo que está pensando el otro, pues ya conoce su historia y lo que ocupa su pensamiento. Así es como una obra se construye a partir de un gran "concreto" central en torno al cual giran otros "concretos" menores.

Aquí no hemos agotado la explicación del trabajo de Renzo Casali y su grupo. Esto sólo ha sido mostrar y aclarar un poco un aspecto de la labor que cada noche realizan estos jóvenes que, además se completa con otros ejercicios y gimnasia y expresión corporal.

El joven autor y director nos habla de

RENZO CASALI

Italiano.

1950: Llega a Buenos Aires.

1963: Viaja a Europa. Cursa dirección teatral en Praga.

1967: Dirige en el Teatro Nacional de Cámara y ensayo de Madrid "Cuentos para la hora de acostarse", obra propia basada en una idea de O'Casey.

Dirige en la T.V. española obras de Alarcón y Chejov.

1968: Publica "Los hipocóndricos" en Primer Acto (España).

1969: Funda con José Monleón el Centro Dramático de Madrid.

Regresa con Lilliana Duca y Antonio Llopis (actor español) a Buenos Aires donde continúa su labor como director del Centro Dramático Bs. As.

la preparación de *Los hipocóndricos* y de su posición ante las modernas escuelas dramáticas:

—Nos encerramos solos —sin pedir la colaboración de ningún actor de otro medio— a trabajar durante un año, a razón de siete horas diarias. Esto provocó, entre cierta gente y alumnos de teatro, una serie de comentarios —todos malos— porque no sabían qué estábamos haciendo. El día del estreno, nos pidieron perdón reconociendo que habíamos logrado algo que ellos también anhelaban: hacer a Stanislavski.

—Entonces, Uds. no se consideran innovadores...

—Ni seguidores ni innovadores. Arrancamos de algo inamovible en el teatro que es Stanislavski, intentamos nuestra propia revolución partiendo de él. No queremos inventar nada, pues todo está inventado en el teatro.

—Entre el público que asistió a tu espectáculo ha habido gente que bostezaba, pero ha habido otra que supo sensibilizarse frente a la obra como hecho puramente emocional. ¿Era ésa tu intención?

—Sí. Mi teatro es un teatro que llega primero a la emoción y al sentimiento, a nivel sensorial. Luego, por supuesto, también es bienvenido todo lo que pueda despertar intelectualmente la reflexión, pero no es el objetivo principal.

—Parece ser que en los ejercicios que realizan, así como en el escenario, tus actores juegan como personas, no como actores. Es realmente así?

—Sí. Cualquiera de nosotros, en circunstancias límite es capaz de matar así como es capaz de amar. Descubrimos, a través de ejercicios, la capacidad de amar que tenemos, hasta qué límite puede llegar nuestra capacidad de matar, de traicionar. Y, luego que —como individuos— hemos descubierto esa posibilidad, nos acercamos al texto y a los personajes. Entonces el individuo es él sobre el escenario y con una problemática que le parecía ajena antes, pero que es suya, orgánicamente suya.

Podríamos seguir charlando mucho más con Casali sobre su teatro, pero vamos a terminar diciendo que él y su grupo han sido invitados al festival de teatro —Bitef II— de Belgrado a realizarse en setiembre. Pero han tenido que renunciar a ese hermoso sueño por carecer de medios económicos suficientes. Ahora ellos siguen trabajando; preparan un espectáculo para el año próximo. Y nosotros hemos cumplido con nuestra obligación de hacer saber cómo experimenta seriamente y concienzudamente un grupo de gente joven que pone el hombro para que el teatro argentino no se desmorone, gastado y apollado. ♦